

## Çocuk Gözüyle Anlatmak: Sinemada Çocukluğun Büyüme Serüveni

EBUBEKİR DÜZCAN

### Öz

Çocukluk, tarih boyunca farklı coğrafyalarda farklı anlamlara sahip olmuş bir kavramdır. Bazı tarihçiler Orta Çağ sanatında çocuk imgesinin olmadığını hatırlatarak, Orta Çağ'da çocukluk kategorisinin olmadığını ileri sürer. Bu iddia, çocukluğun moderniteyle ortaya çıkan bir kategori olduğu anlamına gelir. Sinema da çocuklukla benzer dönemde dünya sahnesine çıkar. Modernleşme yolundaki stratejiler hem çocukluğu hem de sinemayı şekillendirmiştir. Bu makale, ilk film örneklerinden günümüz sinemasına çocuk imgesinin dönüşüm dinamiğini anlamaya çalışmaktadır. Çocukluğun büyüme hikâyesi, masumiyetten tedirginliğe uzanan bir yolculuktur. Çünkü sinema, çocukluğu sadece bir inşa zemini olarak görmez. Sinema, özellikle belirli sinema anlayışında, çocuklukla ilgili alternatif bir gerçek sunarak, çocukluk üzerinde işlenen modern stratejilerin işlevsizliğini gösterme potansiyeline sahiptir. Makale, bu dönüşümü farklı coğrafyalardan ve farklı film türlerinden örneklerle analiz edecektir. Anahtar kavramlar olarak Kellner ve Ryan'ın ortaya koyduğu "metaforik" ve "metonimik" anlatı kavramları kullanılacaktır. Çocukluğu, inşanın öznesi olarak gören film türleri "metaforik" kavramıyla, çocukluğun gerçeği deneyimini ön plana çıkaran film türleri ise "metonimik" kavramıyla değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Çocukluk Sosyolojisi, Modernleşme, Sinema, Metafor, Metonimi

## Story Telling From the Point of View of Children: The Adventure of Childhood to Grow Up in Cinema

EBUBEKİR DÜZCAN

### Abstract

Childhood is a notion that has had different meanings in different geographies throughout history. Some historians recall that medieval art did not have childhood imagery, suggesting that there is no childhood category in the Middle Ages. This claim means that childhood is a category emerging in modernity. In the same period, cinema becomes like childhood. Strategies of modernization have shaped both childhood and cinema. This article tries to understand the transformational dynamic of children's images from the first films to the present-day cinema. The story of childhood growth is a journey from innocence to discontent. Because cinema does not see childhood as just a construction site. Cinema has the potential to show the dysfunction of modern strategies run on childhood, especially by presenting an alternative fact about childhood in a particular cinema genres. The article will analyze this transformation with examples from different geographies and different film genres. The key concepts are the metaphorical and metonymic narrative concepts that Kellner and Ryan put forth. The film types that see childhood as the subject of construction will be analyzed with the concept of "metaphoric" and the film genres that emphasize the realistic experience of childhood with the concept of "metonymic".

**Keywords:** Sociology of Childhood , Modernization, Cinema, Metaphoric, Metonymic

## 1. Giriş

Dünya sinemasında çocukluk imgesi, çocukluk kategorisinin varlık nedenleriyle yakından ilintilidir. Çocukluk, her yetişkinin yaşadığı ve hatırlayarak onu yeniden ürettiği verimli bir alandır. Çocukluğun tarihiyle ilgili çalışmalar, bu kategorinin özellikle modernleşmeyle birlikte bağımsız bir alan olarak değer kazandığını ortaya koymaktadır. Sinemanın da modernleşmeyle birlikte bir sanat olarak ortaya çıkması ve gelişmesi, bu iki alanın ortak bir büyüme serüvenine sahip olduğunu ortaya koyar. O hâlde sinemada çocukluğun büyüme serüvenine geçmeden önce, çocukluk kategorisinin keşfiyle ilgili tezlere bakmak yerinde olacaktır. Bu kuramsal gelişim üzerinden bu yazı, sinemada çocukluk kategorisinin kurgulanması üzerine odaklanmayı amaçlamaktadır. Bu sayede çocukluk kategorisinin sinemadaki görünümü üzerine gelişim rotası örnek filmler üzerinden anlaşılmasına çalışılacaktır.

## 2. Çocukluğun Keşfi

Çocukluk kategorisi deyince akla ilk gelen tarihçi hiç şüphesiz Philip Aries'tir. *Centuries of Childhood* (1962) çalışmasıyla Aries, hâlen tartışlagelen önemli bir tez ortaya atmıştır. 1960 öncesi çocukluk çalışmaları çocuk suçları, çocuk emeği, bebek bakımı gibi kurumsal araştırmalara dayanırken Aries sonrası çocukluk kategorisinin tarihsel varlığına ilişkin tartışmalar hız kazanmıştır. Aries temel olarak "Orta Çağ'da çocukluk kategorisi yoktu," diyerek çocukluğun moderniteyle birlikte inşa edilmiş bir kavram olduğunu öne sürer. Aries'in Orta Çağ'da çocukluk kategorisinin olmadığı tezinin dayanakları kısaca, Orta Çağ'da, Antik Yunan'ın aksine temel eğitime işaret eden kurumlar yerine meslek eğitiminin yaygın olması, çocuklarla yetişkinlerin aynı tür kıyafetler giymesi ve Orta Çağ sanatında çocuk imgesinin yer almamasıdır. 19. yüzyıldaki yeni paradigma bu nedenle, çocukluğu şefkatle ve mahremiyetle yüceltmek şeklinde olmuştur. Foucault'nun (2005) "çocuk cinselliğinin pedagojikleştirilmesi" (54-55) dediği süreç olarak tanımladığı çocukların yanında sakınma ve "mahremiyet" in varlığına ilişkin görüşleri de Aries'in tezlerine paralel görülebilir.

Postman'ın *Çocukluğun Yokoluşu* (1995) adlı çalışması ise Aries'in çocukluk çalışmalarında açtığı ufuk üzerinden özgün bir tez üretir. Postman'a göre çocukluk kategorisinin dönüşümünde özellikle matbaanın icadı ve "okuryazar"lığın önemli bir payı vardır. Okuryazarlığı yaygın olmadığı bir kültürde, çocuklar ve yetişkinler aynı enformasyona sahiptir. Okulların icadı ise çocukluk süresini uzatarak onu özerkleştirmiştir. Böylelikle çocuklukla yetişkinlik arasındaki makas açılmıştır. Öte yandan Postman, okuryazarlığın artık çocukluğu özerkleştirmede yetersiz kaldığını da iddia eder. Çocuklar artık, gelişen tüketim endüstrisi nedeniyle yetişkinlerle

hemen hemen aynı enformasyona ulaşma kabiliyetindedirler. Bu nedenle Postman, yeniden Orta Çağ'daki "minyatür yetişkin"liğe geri dönüldüğünü düşündürür.

Bugünkü anlamda çocukluk kategorisinin henüz keşfedilmediği Orta Çağ'da, yaygın okuryazarlık ve modern ilköğretim paradigması bulunmuyordu. Bu nedenle üretim ilişkilerine erken yaşlarda dâhil olan "küçük yetişkin" çocuklar, yetişkin dünyasıyla bütünleşmiş bir alanda konumlanıyordu (Postman, 1995: 26-28). Çeşitli sanat dallarındaki, örneğin heykeldeki çocuk temsillerinde dahi çocuklar "minyatür yetişkin" (Le Goff'tan aktaran Öztan, 2013: 16) görünümünde, yetişkin öznenin bedeniyle tasvir ediliyordu. Ancak, moderniteyle birlikte gelişen millîleşme anlayışıyla çocukluk, yetişkinlerden ayrı bir "özne" gibi kabul görmeye başladı.

Modernleşmeyle birlikte çocuk bedeni büyük ölçüde pedagojik bir rejimin işlediği bir mekân hâline geldi. Çocukluk araştırmacısı Heywood, çocukların saf ve masum, zayıf ve cinsiyetsiz görünmesinin bilimle değil kültürel üretim ve tarihsel duruma ilintili olduğunu iddia ederken bu özneliğe vurgu yapmaktaydı. Bu yüzdendir ki sosyal bilimlerde de çocukluğu, ebeveynin bir modeli, onların doğal takipçisi rolüne indirgemenin artık gerilerde kaldığı söylenebilir (Heywood, 2003: 10-11).

Modern çocukluk paradigması, özellikle 16 ve 17. yüzyıllarda geleneksel kodların yavaşlamasıyla birlikte, çocukların kendine özgü bir potansiyele atıfla ve bu potansiyelin denetime tâbi tutulması gerekliliği fikriyle yeşermiştir. Orta Çağ'ı analiz eden tarihçilerin çocuklukların yetişkinlerle aynı giyinmesinden hareketle öne sürdükleri "minyatür yetişkin" kavramının tersi biçimde 18. yüzyılda burjuvazi, çocuklarına kendilerinden farklı özel giysiler dikmeye çoktan başlamıştır. Özellikle orta sınıf ailelerde, çocuğun ayrı odası, oyuncuğu, kıyafeti ve "çocuk harcaması" bir "orta sınıf erdemi" hâline gelmeye başlamıştır (Öztan, 2012: 20-21).

Sonuç olarak, Batı'da özellikle Rönesans sonrası çocukluk, bağımsız bir özne olarak, denetimin ve pedagojinin ürünü hâline geldi. Zorunlu eğitim anlayışı, çocukluğun süresini uzattı ve pekiştirdi. Yanı sıra kimi çağdaş yaklaşımlar, günümüz çocukluğunun da tıpkı Orta Çağ'daki gibi geri çekildiğini ortaya koymaktadır. Zira Postman'ın 1990'lı yıllarda teknolojik gelişmeleri baz alarak, çocuğun enformasyona hızlı ulaşmasından hareketle, çocuklukla yetişkinlik arasındaki makasın azaldığını iddia ettiğini hatırlarsak, 2000'li yıllarda daha da ileri bir düzeye erişen internet ve iletişim teknolojileri, çocukluğun yeni kavramlarla incelenmesini gerekli kılmaktadır. Sinemadaki çocukluğun görünümü analiz edilirken de, çocukluğun âdeta yetişkinliğe yaklaşmış özneliği hesaba katılmalıdır.

### 3. Çocukluk, Modernite ve Sinema

Çocukluğun sosyo-kültürel tarihi, aynı zamanda hem “yurttaşlık tarihi”ne hem de “aile tarihi”ne ilişkin tartışmaları içerir. Yanı sıra toplumsal cinsiyet temelindeki hegemonik söylemin rol dağılımını da deşifre eder (Öztan, 2012; 5). Aşağıda daha detaylı olarak ortaya konacağı gibi çocukluğun Avrupa tarihinde dinî referanslarla “günahkâr doğuş”la sembolize edilmesine karşın Rönesans ile birlikte çocuğun saflığını ve masumiyetini ve eğitimi ön plana çıkaran yaklaşımlar geliştirilmiştir. Özellikle Aries’in Orta Çağ’daki çocukluğu tartışmaya açmasıyla birlikte, çocukluğun inşacı pratikleriyle ilgili tarihsel tartışmalar hız kazanmıştır.

Postman, çocukluğun en çok korunduğu dönemin 1850-1950 arası dönem olduğunu söyler. Üretim ilişkilerine dâhil olan çocukların yerini temel eğitime tâbi çocuklar almıştır. Modern aileden beklenen denetim mekanizması özendirilmiştir. Oyuncaktan edebiyata çocuk endüstrisi ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu tarihsel dönem, aynı zamanda sinema yapan ilk aletlerin icat edildiği ve sonrasında hızla sinemanın kitleleşmeye başladığı bir dönemdir. Bu çakışma, sinemanın “modern” mirası ister istemez üstlendiği bir eşiği işaret eder. Bu nedenlerle ki çocukluğun sinema ve moderniteyle olan ilişkisi, öncelikle erdemlerin çocuk bedeninde gelecek kuşaklara atfen nasıl millîleştirildiği ama sonrasında bu büyüün gerçek deneyimlerle nasıl bozulduğunu işaret eder. Çünkü sinema, çocuk bedeni üzerinde işletilen modern stratejilerin işlemeziğini ortaya koyma potansiyeline sahiptir. Örneğin, Foucault’nun “disipliner mekânı” olarak okul, modern devletlerin en iddialı olduğu kurumlardan birisiyken, örneğin sinemada okulun çocuklar için “ezberci” ve “işlevsizliği”ne ilişkin çok sahneye rastlamamız bundandır.

Batı’daki çocukluğun sinemayla ilişkisinde en önemli noktalardan biri, özellikle orta sınıf üzerinden keşfedilen çocukluğun ortaya çıktığıdır. Sinemadaki çocukluğun masumiyetten kriz temsiline doğru evrilmesi de aynı şekilde yine orta sınıf ailelerde görünmeye başlamıştır. Örneğin, Alemdar ve Erdoğan’a (1994) göre Walt Disney filmlerinde mülkiyetin yitirilme tehlikesi egemendir. Disney için uygarlık, nasıl ticaret yapılacağını öğrenmektir (16). Mülkiyetin korunması, ailenin bir arada tutulması gibi çerçevelerle modernleşme deneyimi, ideal aile ve makbul kadın-erkek biçimleri içerisindeki çocuk imgesini de kendine göre üretir. Modern çocukluğu “kullanışlı” yapan modernitenin krizlerine karşı yetişkinliğin “bozulmamış doğası” ve masumiyet potansiyeline total bir erdem üretme zeminidir.

Çocukluk, modernite ve sinema ilişkisine dair anahtar kavramlarımızı da devreye sokarak bir değerlendirme yapmak gerekirse, çocukluğun modern devletlerin

“başarılı” –istisnalar saklı kalmak üzere– inşacı pratikleriyle uyumlu biçimde, özellikle kitlesel sinema ve Amerikan sinemasında, masumiyeti ve erdemleriyle görünür olduğu görülmektedir. Bu anlatı türünde kullanılan biçimi Ryan-Kellner’in (2010) kavramsallaştırmasıyla söylersek “metaforik” anlatı olarak değerlendirmekteyiz.<sup>1</sup> Ancak, İran ve Hindistan sinemasındaki çocukluğun da, masum ve erdemli çocukları işleyerek “metaforik” bir anlatıyla kurgulandığını belirtmek gerekmektedir. Bu da “inşacı” tezleri ve çocuk masumiyetini ele alırken, sadece tek tip bir iktidar tipinin varlığını düşünmememiz gerektiğini ortaya koymaktadır. Buna karşın Avrupa sineması, çocukluğun asileşen, uyumsuz deneyimlerine vurgu yaparak “metonimik” çocukluk görünümüne yer vererek zenginleşmiştir. Bu iddialar, çalışmamızın sonraki bölümünde temellendirilmeye çalışılacaktır. Bu analizlere geçmeden önce, çocukluğun sinemadaki serüvenine bakmaya başlayabiliriz.

#### 4. Bebeklikten Asi Çocukluğa: Dünya Sineması

Çocukluğun sinemada görünürlüğüne geçmeden önce fotoğrafla ilk buluşmasına bakmak yararlı olacaktır. Amerikan toplumunda 1850’lerde fotoğraf çekimi için gerekli pozlama süresi çok olduğu için “ölü fotoğrafçılığı” diye bir meslek doğmuştu. Yaşayanların değil ölülerin resmi çekiliyordu. Şüphesiz o zamanlar, “ölüm”ün hastanelere terk edilmediği ve hayatın daha çok içinde olduğu zamanlardı. İşte bu dönemde en çok merak uyandıran ölü fotoğrafları ise ölü bebek fotoğraflarıydı. “Memento Mori” adı verilen bu fotoğraflar için ölü bebekler makyajlanarak hazırlanıyor ve fotoğrafları çekiliyordu. Baker’e göre (2015: 66-67) bunun psiko-sosyal bir temeli vardı. Daha nadir görülen ölü bebeklerin fotoğraflarının, yetişkin ölü fotoğraflarından farklı olarak gelecek için insanlarda güven ve umut duygusunu pekiştirmesiydi.

Sinemanın ilk mucitlerinden sayılan Lumiere kardeşler dâhil Avrupa ve Amerika’daki pek çok ilk yönetmen, çocuk ya da bebek ve çocuk oyuncularını kısa filmleriyle beyaz perdeye taşımıştı. İlk sinema filmlerinin ilk çocukları o zaman için zaten henüz olgunlaşmayan anlatı geleneğinin dışında doğal sahnelerin ürünü oldular. Ancak, çocukları kamera karşısında zapt etmenin zorluğu, yönetmenlerin

<sup>1</sup> Ryan-Kellner’e göre metafor dikey ya da idealize edici eksen, metonimi ise yatay ya da maddeselleştirici eksenidir. Metafor, gelenek ve otoriteyle ilişkilidir. Ayrıca genel bir retoriksel strateji olarak metafor bir imgenin önemini çıkarsamakta kullanılacak anlam kodlarını ifade eder. Diğer taraftan metonimi, düşüncüyü yatay ve eşit olarak yönlendirir. Metonimide ise imge ya da işaret, kendisini bir parça olarak diğer bir parçaya bağlayan ya da parçasını oluşturduğu bir bütünü ilişkisini ifade eden bir şey anlamını taşır. “Hem... hem de...” önergeleri biçiminde çalışır. Metafor, anlamın belirleyicisi ve gerçeğin çıkarımcısı olan otonom bir ego ima eder. İdeal anlamları maddesel imgelerin üzerine yerleştirmesi ve ilkinin imtiyazlandırması nedeniyle dikey ve hiyerarşiktir. Örneğin metafor, bir kartalı özgürlük simgesi olarak şifrelerken, metonimi onu bir kuş yuvası, orman ya da soyu tükenmekte olan türler olarak görür. Metaforun gelenekselci yönelimine karşı, metonimi geleceğe yöneliktir, dinamik ve belirlenemezdir. Metonimi evrenselci ve kimlikçi değil, ampirik, farklılaşmış ve tikeldir; anlamı sabit kalıplar içinde belirleyen semantik eşitleme paradigmalarını yapıçözümüne uğratır ve yıkar (Ryan-Kellner, 2010: 40-41).

onları yastık savaşı yaparken, oyun oynarken, yemek yerken gibi doğal sahnelerle kameraya almalarına neden oluyordu. İlk gösterimler arasında yer alan *Repas de Bebe* (1895), *Babies Quarrel* (1896), *Washing the Baby* (1897), *A Pillow Fight* (1897) gibi çok fazla sayıda bebeklik/çocukluk sahnelemeleri, 20. yüzyılda yaygınlaşan çocuk imgelerinin habercisiydi (Lebeau, 2008: 22-24). Sinemadaki çocukluğun emekleme dönemi diyebileceğimiz bu dönemde, doğal sahnelerin yanında çocukça yaramazlıklar da Lumiere’lerin Grand Cafe’sinde sahnelenen çocukların özelliklerinden biriydi. Sinemanın ilk kadın yönetmeni olarak bilinen Alice Guy’un çektiği *L’Arroseur Arrose/Sularken Sulanan* (1895) filminde, bahçeyi sulayan bir bahçıvan muzip bir çocuğun hortuma basmasıyla ıslanır. Böylece çocukluk, sinemanın ilk yıllarında ‘yaramazlığıyla’da görünmüştür (Pempecioğlu, 2006: 31).

Lumiere’lerdeki gerçek mekânında çocuk imgeleri, sinemanın “temsil” olduğuna ilişkin yanılığı da hatırlatır niteliktedir. Sinema, Lumiere’den bugüne toplumsalı “temsil” etmekte yetinmez. Diken ve Laustsen’e (2014) göre “Sinema hayattır, hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır.” Sinema bu nedenle toplumsalı yansıtmakla kalmaz, izleyicileri bir karşılık vermeye çağırır (21).

Çocukluk saf ve doğal hâlleriyle bile erken sinema izleyicisi için oldukça önemli bir seyir nesnesi olmuştu. İnsanlar, bu yüzden bir filmi başka bir hayatı izliyor gibi değil, kendi hayatlarını izliyor gibi tepkiler vermekteydi. Özellikle kamera karşısında doğallığını koruyan bebeklerle, çocuğun bedensel keşfi gerçekleşiyordu. Bu keşfin kazaları da yok değildi. Amerikalı psikolog John B. Watson’un korkutucu eşyalara küçük bir bebeğin verdiği tepkileri kameraya aldığı *Little Albert* (1919) ise bebeğin ruhsal açıdan keşif çabalarının ilkidir. Daha sonra 6 yaşına ulaştığında ölen 8 aylık bebek, etik dışı bir sinemanın ilk kurban çocuklarından biridir. Bu nedenle, çocukluğun korkuya ilişkin doğasındaki “imal edilmiş” gerçekliği anlamaya çalışmanın kötü bir ilk örneği olarak anılır.

1920’li yıllarda Charlie Chaplin sinemasının ilk uzun metraj ve olgun örneklerinden biri olan *The Kid* (1921) filminin merkezinde de bir çocuk vardır. Lumiere’lerin bebek karakterleri gibi küçük Jackie de konuşamazdır. Çocukluk sinemada hâlâ konuşmaya geçememiştir. Ancak, küçük Jackie’nin gerçek annesi yerine Charlie Chaplin tarafından büyütülmesi ve yetimhaneden kaçma serüveni, sonraki yıllardaki dünya sinemasında zengin bir şekilde kullanılacak gerçek anne-baba merkezli aile çatışmalarının odağında olduğu durumunun habercisidir. Şüphesiz burada Ryan-Kellner’in kavramsallaştırmasıyla aile-çocuk bağını yüceltilmesi “metaforik”tir. Çocuğun gerçek anne-babaya bağımlılığı bir “metafor” olarak kullanılırken çocuğu büyüten gönüllü ebeveynlik durumu ise filmin “metonimik”

boyutudur. Hollywood sinemasında 1930'larda yaygınlaşan kahramanı yıldız küçük kız çocuk olan *Shirley Temple* film serileri ise, çocuk bedenini kahramanlaştırması, yıldızlaştırması ve "ticari meta" olarak kullanımı biçimiyle büyük ölçüde "metaforik"tir.

İlerleyen yıllarla birlikte Avrupa sinemasında ise çocukları doğal ortamında sahnelemenin yerini "çocuk gözüyle anlatmak" ve "çocuk tanıklığı" diye bir kavram alıyordu ve bu, yetişkinlerin üstündeki ahlaki sorumluluğu azaltıp bu yükü çocuklara yüklemeye başlıyordu. Değer yargılarının ve normların sıkışmışlığında çocuksu duygular, insanlığı topyekûn bir umutsuzlukla damgalamanın altını oyuyordu. Her yetişkinin hafızasında cisimleşebilen bir dönem olduğu için özdeşleşme sorunu yaşamayan çocuk imgesi, sinema tarihi boyunca hep etkili bir hikâye anlatma yöntemi oldu. Öyle ki örneğin sinema klasikleri arasında yer alan *Bisiklet Hırsızları*'ndaki (1948) çocuk tanıklığı, dönemin Avrupa ve İtalya tarihi hakkında pek çok fikir yürütmeye hâlâ olanak tanıyor.<sup>2</sup> Çocukluk böylece, sadece saf, masum ve ideal olarak değil, gerçekçi bir gözetlemenin de öznesi olabiliyordu. Böylece İtalyan Yeni Gerçekçilik olarak adlandırılan bu dönem, "çocuk gözüyle" somutlaştırılıyordu. Çocuk bu kez pasif bir özne olarak değil, babasının yoksulluğunun ve çaresizliğinin içeriden gözleyicisi olarak büyüyordu. Bu film türündeki çocuk tanıklığı büyük ölçüde "metonimik" hâle getiriliyordu. Çünkü bu filmler, çocukluğu yüceltmeyip onun potansiyeline vurgu yapıyordu. Çocuğun gerçek anne-babasıyla yaşamasının bir "metafor" olarak yeterli olmadığı açığa çıkıyordu. Dönemin ekonomik sorunlarının aile yaşantısına etkisi, metonimik bir düzlemde çocuk tanıklığı, bir tarihsel durum tespitine dönüşüyor ve izleyenlerin kendi öznel yorumları da devreye sokulmuş oluyordu. Çünkü Baker'in (2015) deyişiyle çocuklar "şeyleri gaz hâlinde görme" potansiyeline sahiptir (110).

İtalyan Yeni Gerçekçi dönemi sonrasında 1960'lı yıllarda kurumsallaşan Fransız Yeni Dalga döneminde de çocuk tanıklığı, dönemin sosyolojik gözü olarak işlevselliğini artırıyordu. Yeni Dalga'nın erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilecek 1952 yapımı *Jeux Interdits (Yasak Oyunlar)* filmi ise çocuk öznelliğini bir adım daha ileriye taşımaktaydı. Orta sınıf bir aileye mensup küçük kız çocuğu Paulette, bombardıman sonucu anne babasını kaybedince, köyde yaşayan kalabalık bir aileyi bulur ve onlarla yaşamaya başlar. Ailenin Paulette ile yaşıt erkek çocuğu Michel ile olan arkadaşlığı, dönemin değer yargıları ve sınıf bilincine ilişkin yönetmenin itirazlarına sahne olur. Paulette'in elbisesindeki sınıfsal konumu

<sup>2</sup> Patrizia Bettela'ya göre çocukluk, İtalyan sinemasının vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Bunun en önemli ilk örneklerinden biri ise Vittorio De Sica'nın *I bambini ci guardano / Çocuklar Bize Bakıyor* (1943) filmidir. Bettela, bu durumun tek istisnası olarak ise faşist rejim dönemini verir. Bu dönemde aileyi yücelten filmler, çocukluğun kayboluşuna yol açmıştır (Bettela, 2013: 6).



sergileyen kumaş, ailenin annesi için bir zenginlik belirtisidir. Michel ve Paulette, ölen köpeklerinin mezarı için ailenin kutsallık atfettiği haçları çalar. Filmin sonunda ise küçük Paulette yetimhaneye gittiğinde Michel'in soyadını kullanarak bu arkadaşlığın bir değer yargısına işaret ettiğini düşünmemizi sağlar. Böylelikle çocukların dünyasındaki değer yargılarının, dönemin politik koşullarını ele geçiren ve yargılayan, absürtlüklerini ortaya seren bir işleve dönüştüğüne tanık oluruz. Bunu sağlayan dönemin sert savaş, milliyetçilik ve dindarlık normlarını eleştiren çocuk masumiyeti olmuştur. Öte yandan evlilik, kutsal mezarlık gibi yetişkin aidiyetlerinin bu çocuk evreninde yer alması, bu vaadi alternatif bir durum hâline getirir. Elbette bu masumiyetin, metaforik bir yüceltmeyle altı çizilmiyor; aksine, masumiyetin savaş ortamıyla duvara toslayan ve ideal aile ortamından uzaklaşan “metonimik” konumu işlevselleşiyordu. Böylece masumiyet, derde deva bir “metafor” olarak değil, bir çıkış yolu olarak metonimikleşiyordu.

Yeni Dalga'nın en olgun örneklerinden biri olarak gösterilen Truffaut imzalı *400 Darbe* (1959) filminin merkezinde de aile, toplum ve devlet arasında sıkışan küçük erkek çocuk Antoine yer alır. Tıpkı Chaplin'in *The Kid* filmi gibi *400 Darbe* de Truffaut'nun ilk uzun metraj filmidir. Çocukluğu, masum dünyasının ötesine taşıyan filmdeki Antoine, Foucault'nun okul, cezaevi, ıslahevi vb. “kapatılma kurumları” olarak adlandırdığı kurumların hepsine uğrar. Çocuk, normlarla uyuşmayan ve özgürlük arayışında olan bir imge olarak tasvir edilir. Böylelikle çocukluk kategorisinin masum ama asi dünyasının söz konusu kurumlarla olan çatışması belirginleşir. Artık, sinema ekranında masum bir çocukluktan değil, “uyumu beklenen” bir asil öznenen söz edilmektedir. Bütün bunların yanı sıra, çocukluğun yetişkin özne tarafından hatırlanan, üretilen ve kurgulanan bir özne olduğu tartışmasını hatırlarız. Antoine'un yaşadığı çocukluğun Truffaut'nun hayatıyla ilgili otobiyografik öğeler taşıdığı iddiası, bu temellendirmeyi destekleyen unsurlardan biri olur. Artık, sadece “çocuk bakışı”ndan değil ona bakan, onu yargılayan ve hatırlayan “yetişkin özne”den de söz etmekteyizdir. Bu anımsama, çocukluğun Foucault'nun da tespit ettiği “disipliner mekânlar”ıyla uyumlulaştırılacağı ve ideal bir insan olarak inşa edileceğine yönelik ciddi bir itiraz getirmekteydi. Çocuğun metaforik mekânları, bu sayede ciddi bir itirazla karşılaşılıyor ve çocukların kendine özgü “metonimik” gerçekliğine bir çağrıda bulunmaya başlıyordu. Bu yönelim, Avrupa sinemasının çocuğu modern stratejileriyle işleten “metaforik” anlatılara karşı farklı bir anlatım tarzı yaratacağının da habercisiydi. Çocukluk, artık “masumiyet”le kontrol altına alınamıyor ve kriz kaynağı olarak da yorumlanmaya başlıyordu.

Böylelikle, çocuk anlatıları aynı zamanda toplumların aile yaşamları, ekonomik ve sosyal konumları hakkında sosyolojik analizlere imkân veren bir potansiyel

barındırıyordu. *Bisiklet Hırsızları*'nda babasının bisiklet çalarken yakalanıp hakarete ve lince uğradığını gören çocuk gözü, sinema yolculuğunda çocukluğun sınırının büyümeye yazgılı doğasını da ortaya çıkarıyordu. Bu yeni rotanın adı, sancılı bir "büyüme hikâyesi" idi... Çocukluğu hatırlama, masumiyetle yüceltilen değil savaş, yoksulluk ve çaresizlik gibi temaları daha iyi anımsatabilen bir uzama kaymaya başlıyordu.

Bu hatırlama biçiminin bir örneği olarak çok popüler bir başka İtalyan filmi *Cinema Paradiso* (1988), "büyüme hikâyesi"nin ve biyografik anlatım tarzının örneklerinden biriydi. Film, otobiyografik olma olasılığıyla birlikte, "çocuk gözü" ile "yetişkin gözü" arasındaki ayrımın sınırlarını yakınlaştırıyordu. Artık "büyümüş" bir çocuğu, koca adamı yani yönetmen karakter Salvatore'yi görmekteydik. Film, metaforik bir girişle, çocuğun sinemaya olan ilgisiyle başlamaktadır. Ancak, bu masum merak, bir vazgeçiş ve unutmaya sonlandığı için metonimik bir evrene kayar. Salvatore, çocukluk yıllarındaki yakın dostu olan sinema makinisti Alfredo'nun ölüm haberini alınca, yıllardır hiç uğramadığı âdeta unuttuğu küçük kasabasına geri döner. Bu gidiş, yıllardır kaçtığı çocukluk hatıralarının onu ele geçirmesine de neden olur. Çocukluk-aile çatışması, çocuk bedeninin kendine özgü masumiyetine ve bunun yarattığı olumlu enerjiye bir engel değildir. O masumiyet ya da çocuksu duygular, çocukluk hafızası olarak yıllar sonra bile bir yetişkini etkileyebilir. Öte yandan bu umudun, tüm yetişkinliği zapturapt altına alan bir arınma olarak yüceltilemeyeceği de ortadadır. Yine de "çocukluğu hatırlamak" Salvatore'de olduğu gibi yetişkinlikten kaçışı, büyümenin "metonimik" dezavantajını formüle eder. Çocuk gözünün yahut büyüme hikâyesinin potansiyeli de belki çocuk ve yetişkin sınırların kolaylıkla muğlaklaşabilmesi sayesinde.

Benzer şekilde çocuklarla gerçek hayatta hiç özdeşleşemeyen "savaş"a ve "güvenlik paradigmaları"na ilişkin önlemler de dünya sinemasında çocuk imgeleriyle de işlenebiliyordu. Çocukluğun bağımsız bir alan olarak değil de yetişkinlikle ister istemez aynı iktidara tabiyeti olan bir özne olarak değerlendirmek, özellikle dünya sinemasındaki alegorik çocukluğun dönüşümünde görülebilir. Bu tür, çocukluğu yetişkinliğin iktidar alanından sıyrılan, "yırtan" bir masumiyet istisnası olarak değil de, yetişkinliğin alegorisi olarak kurgular. Bu kurgunun önemli örneklerinden biri *Sineklerin Tanrısı* (1990) filmidir.

1950 yılında İngiliz yazar William Golding tarafından yazılan *Lord of the Flies* (*Sineklerin Tanrısı*) romanı 1960 ve 1990 olmak üzere iki kere filme uyarlandı. II. Dünya Savaşı zamanı ıssız bir adaya düşen bir grup erkek çocuğun arasındaki iktidar mücadelesi, alegorik olarak ada dışındaki yetişkinler arasındaki mücadelenin simgesel bir tekrarına dönüşür. İssiz adada rutin kurallar koyarak yetişkinlerden

uzakta bir “medeniyet” inşa etmeye çalışan çocuklar, zamanla “güvenlik paranoyasıyla” birbirine karşı vahşileşerek, “iç düşman”lar yaratarak kendi sonlarını hazırlarlar. Foucault’ya göre (Foucault’dan aktaran Diken & Laustsen, 2014: 88) “faşizm, sadece Hitler’in ya da Mussolini’nin faşizmi değildir. Tam da bizi hakimiyet altına alan ve sömüren şeyi arzulamamıza neden olan içimizdeki faşizmdir.” Diken- Laustsen’e (2014: 88) göre Foucault’nun bu tespiti oldukça ironiktir çünkü çocuklar hâlihazırda II. Dünya Savaşı’ndan Hitler’in faşizminden kaçmışlardır ama “kendi faşizmleri”ne yakalanmışlardır.

Sadece savaş, yoksulluk ve ideal aile değil, ailenin ekonomik konumu da modernleşmenin vaat ettiği metaforlardan biridir. Modernleşmenin ilk ürünlerinden ve sembollerinden biri hiç şüphesiz “orta sınıf aile”siydi ve çocukluğun, gerek endüstriyel oyuncak, kıyafet vb. gereklerle sektörleşmesi gerekse toplumsal bir kategori hâline gelmesi bu aile tipini üreten bir yönelimdi. Dünya sinemasında da özellikle modern aile tipinin çözülmeye başladığının düşünüldüğü son 30 yılda “orta sınıf eleştirisi”, “burjuva eleştirisi” olarak tanımlanan geniş bir film listesi göze çarpar. Bu filmler, “mutlu orta sınıf ailesi” metaforlarını eleştirel bir gözle değerlendirir. Modern aile tipinin krizlerini anlatan bu filmler, ister istemez çocukluğun toplumsal inşasına yönelik sorgulayıcı bakışı da gündemine alır. Onun “büyüme krizleri”ni mutlu orta sınıf aile ütopyasının çöküşü üzerinden okur. Aileye hükmetmenin, onu cezbederek, oyalayarak ve geleceğe umutla bakmasını tesis etmeye çalışan stratejilerin çöküşü, ailenin çocuk üzerindeki iktidarsızlığıyla perçinlenir. Hatırlayacağımız gibi çocukluk ve aile sosyolojisine ilişkin kimi tezlerde de “modernleşme” ve “aile” arasındaki ilişkinin görüldüğü kadar pürüzsüz olmadığını ortaya koymuştuk.

Sinemadaki orta sınıf eleştirilerinde “çocuğun inşası” meselesini örneklemek herhâlde daha zenginleştirici olacaktır. Günümüze yaklaşırsak örneğin Haneke’nin *Cache’si (Saklı)* (2005) çocuklukta yapılan hatanın kırk yıllık sessizliğini, alegorik biçimde Fransa’nın Cezayir’e uyguladığı muamelenin kolektifliği üzerinden deşeler. Bunu orta sınıf-aydın bir karakter üzerinden anlatarak, çocukluğun “şimdi” ile nasıl kurulduğunu ve gündelik alanın bu “geçmiş”i nasıl işine göre saklayıp büyüttüğünü ortaya koyar. Entelektüel bir karakter olarak çizilen George, çocukluğunda ailenin emektar Cezayirli bakıcısının oğlu olan Majid’e iftira atar. Böylece Majid evden dışlanır. George’un bu “çocukluk anısı”ni “Majid bana saldırmak istedi,” şeklinde bir hatırlama çerçevesine soktuğunu fark ederiz. Burada ulus devletlerin kendilerine yarattıkları “şanlı geçmiş”e dayalı bir hatırlama metaforu eleştirilmektedir. Kültürlü, entelektüel bile olsa bireylerin kendi “resmî tarihlerinde” kurguladıkları masumiyetle, mutlulukla özdeşleşmiş “çocukluk

anırları” uydurma bir metafor olarak betimlenirken, “aslında” ne yaşandığı metonimik bir anlatımla deşifre edilir. Filmde, George’a gelen kasetlerin, âdeta Bonitzer’in deyişle “kör alan”dan<sup>3</sup> (2006: 88) kadraj dışından fırlaması, çocukluk anılarında bile işleyen hayalî metaforların tekinsizliğini gündeme getirir.

Avrupa sinemasından bir başka “mutlu orta sınıf aile” eleştirisi olarak Almanya yapımı *Pinpong* (2006) ise, mutlu ve her şey yolundaymış gibi görünen orta sınıf bir aile tablosunun tatil için dışarıdan gelen kendi çocuklarıyla yaşıt ergen bir çocukla nasıl ters yüz olduğunu anlatır. Bu filmdeki eleştiri, çocukluk arkadaşlığı “metaforu”nun bir eleştirisidir. Orman içerisinde izole bir hayatta kendi çocuklarına piyano eğitimini dayatan aile, bu kısa ziyaretle “anne”nin cinsel zaaflarını, babanın buyurganlığını ve orta sınıf ailedeki bir çocuğun kurulumunu ve evin havuzunu misafir çocuğa “tamir” ettirir.<sup>4</sup> Böylece, filmin metonimik düzlemi, artık ergenleşen çocukluğun, cinsel isteğinin, hırslının ve intikam duygusunun gerçekçi bir “metonimi” olarak işlemesine tanık oluruz. Bu metonimik anlatı, çocukluğu masumiyetin uzağında bir “kin”in öznesi hâline getirir.

Avrupa sinemasından daha güncel bir örnek olan Yunanistan yapımı *Kynodontas / Köpek Dişi* (2009) ise daha sert bir aile eleştirisinde bulunur. Günlük hayattan tamamen izole edilmiş, bütün kavramları “aile” tarafından yeniden inşa edilen çocukların dünyasında gökyüzünde uçan uçak bile birazdan babalarının hediye edeceği oyuncak bir uçak zannedilir. Ailenin verdiği eğitimin, çocukların sağlıklı birer yetişkin olması için elzem olduğuna dair metafor, bu sayede ters yüz edilir. Çocuklar ileride bir gün köpek dişleri düşünce, evden çıkabilme hakkına kavuşacaklardır. Aile ya da başka bir kurum tarafından, çocukluktan itibaren iktidarın yarattığı ve tahakküm ettiği, sinsice vücuda sinen bilgi ağlarını ve kültürel hafızayı teşhir eden film, devamında çocukların bu ağdan kurtulma biçimini tartışarak sonlanır. Böylece “aile” kurumunun da Foucaultcu anlamda bir disiplin mekânı olarak doğrudan eleştirildiğine tanık oluruz. Böylece Avrupa sinemasının, çocuğu “tedirginlik kaynağı” olarak yorumlama biçimi de bir “metonimi” değil “metafor” hâline getirilmiş olur. Oklar yeniden “kriz kaynağı” olan aileye çevrilir ve çocukluğun, katı bir disipline maruz kaldığındaki metonimik çıkış yolları alegorileştirilmiş olur.

<sup>3</sup> Bonitzer’e göre sinemadaki görünür gerçeğin arkasında bir kör alan saklıdır: “İzleyici sinema aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır, oysa gördüğü sadece belirsiz olay parçalarıdır. Bu yüzdendir ki sinema ikinci ve farklı bir algı gerektirir; asıl sinema ‘sahneye koyma araçları’nın göz önüne alınmasıyla başlar. Her zaman görüntünün ötesine geçmek ve olayın edilgin gibi görünen kaydındaki düzenleme, yani edim üstüne düşünmek gerekir. Özellikle görüntü gerçekliğinin kendisi olarak sunuluyorsa” (Bonitzer, 2006: 88).

<sup>4</sup> Filmin yönetmeniyle yapılan bir röportajda yönetmen, “burjuva” ailenin perde arkasına bakmak istediğini söylüyor. “Avoiding Sentimentalism”, FabjenLemecquier, <http://www.cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=1315&did=72050> (Erişim Tarihi: 01.03.2015).

Kiarostami'ye göre yetişkinler tamamlanmış, çocuklar ise yapım aşamasında olan gerçekliklerdir (Dabaşı, 2008: 48). Tam da bu yüzden çocukluk, gerek “doğasıyla” gerekse “varlığıyla” bir umudu ve erdemi işaret etmeyi bıraktığında o boşluk hiçbir zaman kapanamayacak bir krizi işaret etmeye başlar. Sadece yetişkini değil çocuğu sağlıklı bir birey hâline getiremeyecek bütün kurumlar, bu tamamlanmamış kategoriyi işletebilir hâle getiremeyince ya da bu güce muktedir olamamaya başlayınca bu kriz ailenin de dışında – *Kynodontas*'ta olduğu gibi– tüm toplumu sarmaya başlar. Artık masum evrenin işletebilme durumundan değil, bu krizin toplumsallaştığı yeni bir durumla karşı karşıyayız demektir.

Rusyalı yönetmen Andrey Zvyagintsev'in *Dönüş* (2003) filmi de çocuğun tamamlanmasını, zaten ortada olmayan “baba”nın kudretini gösterip yine ortadan kaybolmasıyla işler. Görüldüğü gibi Avrupa sineması, ailenin yüceltici bir metafor olarak betimlenmesinden sadece ailedeki çatırdamaların yarattığı metonimik gerçekliklerin peşindedir. Böylece filmde “tamamlanma”, babadan nasıl bir “erkek olma” hâlini miras aldığıyla gerçekleşir. Bunun için babayla çıkılacak bir yolculuk bile yeterlidir. Önemli olan yıllar süren deneyimler değil, hayal meyal de olsa hatırlanacak ideal bir imgedir. Erkekliğini çoktan ispat eden büyük kardeş, çoktan bu alana girmişken ve babaya koşulsuz itaat hâlindeyken, zaaflarıyla bir “anneci” olarak resmedilen küçük kardeş, ancak kendisini babasına karşı ispat ederek erkekleşir. Böylece ebeveynlerin, çocuklar üzerindeki mutlak muktedirliği bir metafor olarak tamamen geride bırakılır. Bunun yerine, metonimik bir anlatıyla çocuklara ancak teğet geçerek etki eden bir işlevsellik söz konusu hâle getirilir. Babaya duyulan özlem bir nefrete de hayranlığa da dönüşebilir! Böylece “tavan arası resimlerinde unutulmuş baba”, ani ortaya çıkması ve ani ölmesiyle erkek çocukları zorluklarla baş etmeye ve kendi ayakları üzerinde durmaya çağırarak bir gölge olarak işlevseldir. Sadece “baba” olduğu için değil!

Bu nedenle “çocuk gözüyle” anlatıldığı düşünülen filmler, ister istemez çocuk dünyasını değil, yetişkinliğin normlarının nasıl işletildiğini gösterir. İddia edilenin aksine bu filmlerde çocuk gözü değil yetişkin gözü kadrja egemendir. Nitekim “çocuk gözüyle anlatılmış” filmleri üretenler de tüketenler de neticede yetişkinlerdir. Bu filmler, modernleşmenin vaat ettiği ideal ailenin, mutlu dünyanın ve zenginliğin işlemeziğini çocuk bedenini araç olarak kullanarak eleştirir. Anlatılan, modernleşmeci stratejilerin aile ve çocuk üzerindeki krizleri engellemediği ve inşacı tezlerin işlemediğidir. Bu nedenle “metaforik” değil “metonimik” anlatım tarzı benimsenmiştir. Bu demek değildir ki bütün bunlar sadece alternatif sinemada metonimik bir anlatıyla gerçekleştirilebilir. Popüler filmlerde dahi kimi zaman, çocuk öznelliğini sağladığı bir metonimiyi görmek

mümkündür Bunun dışında İran ve Hindistan sinema örneklerinde göreceğimiz gibi “metaforik” bir anlatı da aynı anlamları işleyen, mevcut durumu eleştiren bir sinema dili olarak kullanılabilir.

İran sinemasına geçmeden, Hindistan sinemasına kısaca değinmek yararlı olacaktır. Özellikle film çekme sayısının fazlalığı ve hızlı anlatım tarzıyla Hollywood sinemasına benzetilerek Bolywood ismi takılan sinema, çocuk imgeleri üzerinden de pek çok örnek ortaya çıkarmıştır. Şüphesiz bu anlatım tarzı, Avrupa sineması gibi “metonimik” bir anlatı yapısına sahip değildir. Çocukluk, “metaforik” bir anlatıyla “erdemleri” üzerinden görünür olarak yoksulluk ve çaresizliği geride bırakmaya çalışır. *Karga Yumurtası* (2015) filmi, karga yumurtası toplayarak yaşayan iki yoksul çocuğun, mahallelerinde açılan pizzacıdan pizza yiyebilme serüvenini anlatırken, yoksulluk, iyilik-kötülük, kast sistemi, rüşvet vb. kavramların hepsini metaforikleştirir. Yüceltilen çocukluk, tam da bu tek anlamlı kavramlar tarafından kuşatılır. Ancak çocukluğun metaforik imkânı, bu yüceltmenin yetişkinlerin üzerindeki gibi kötü durmadığını ve Hindistan’ın yoksul mahallesine özgü gerçekliklerin, “metaforik” bir anlatıyla da görünürleşebileceğini ortaya koyar.

Hindistan sinemasındaki metaforik çocukluk anlatısına dair bir diğer örnek de, Aamir Khan, Amole Gupte ve Ram Madhvani’nin birlikte yönettiği *Taare Zameen Par / Her Çocuk Özeldir* (2007) filmidir. Filmde, öğrenme zorluğu yaşayan disleksi rahatsızlığına sahip 10 yaşlarındaki Ishaan’ın okuldaki öğrenciliği konu edinilir. Ishaan’ın “başarısızlığı” üzerinden mevcut eğitim sisteminin eleştirisi gerçekleştirilir. Ancak “alternatif” öğretme teknikleri uygulayan resim öğretmeni sayesinde Ishaan başarılı olur. Bu öğretme yolunun nihayetinde mutlu sonla mutlak başarı sağladığının gösterilmesi, “metaforik” olsa da, eğitim sistemine yönelik gerçekçi bir eleştiri getirebilmesi filmin başarısıdır. Şimdi, başka türden bir metaforik anlatının başarılı bir örneği olarak farklı bir coğrafyaya, İran’a geçebiliriz.

##### 5. “Artık oynamak istemiyorum”: İran Sineması

Dünya sinemasındaki çocukluk imgesinin yolculuğunda önemli bir durak da İran sinemasıdır şüphesiz. İran’ın kendine özgü sosyal ve siyasi koşullarının çocuk imgesini şekillendirdiği görülmektedir. Hatta öyledir ki İran sinemasına ilişkin en popüler ve başarılı örnekler deyince aklımıza aşk hikâyelerini, savaşları konu alan filmler değil, çocuk karakterin başrolde olduğu filmler gelir. Çocukluk filmleriyle anılan en önemli İranlı yönetmen ise Abbas Kiarostami’dir.

Kiarostami 1969 yılında İran devleti tarafından kurulan Kanun-e Parvareş-e Fekri Kudakan va Noçavanan (Çocukların ve Gençlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü),

kısaca Kanun bünyesinde sinema filmi çekmeye başlamıştır. Enstitünün amacı, Pehlevi rejiminin uygulamaya koyduğu yeni kültürel politikalar doğrultusunda İran gençliğini siyasal açıdan zararsız eğlencelerle tanıştırmak istemesiydi. Buna karşın pek çok iktidar karşıtı edebiyat eseri, merkez tarafından korundu ve dağıtıldı.

1979 İran İslam Devrimi sonrasında İran'da sinema karşıtı bir rüzgâr eser. Ancak 1980'lerde kurulan Farabi Sinema Kurumu ile rejim, sinemanın bir propaganda aracı olarak işlevselliğini fark eder. Eski ve yeni kuşak yönetmenlerin entelektüel çabalarıyla, didaktik İslam propagandası olan filmler değil, nitelikli ve uluslararası festivallerde de ödül alan filmler ortaya çıkar. Böylece rejime muhalif yönetmenlerin de kurum bünyesinde çalışmasıyla İran sinemasında çeşitlenme ortaya çıkar (Batur, 2007: 122).

Devrim öncesi kurulmasına rağmen devrim sonrası etkinliği artan bir kurum olan Kanun, film yapma ve kitap yayınlama amacıyla eğitici bir devlet kurumu olarak kurulmuştur. Kurumun çektiği kısa filmler arasında en göze çarpanlardan biri şüphesiz Kiarostami'nin çektiği kısa filmlerdir. Kanun bünyesinde çekilen 11 dakikalık kısa film *Ekmek ve Sokak* (1970), Kiarostami'nin hem çocuklarla olan yolculuğunun hem de sinemasının ilk durağı olur. Kiarostami, kültürün gerçeklik ve doğa üzerindeki kendiliğinden etkisinin ilk anlarını çocuklar üzerinden anlatır. Ancak, bunu hep o kültürün merkezinde değil sınırlarında, köylerinde gezinerek yapar. Aynı anlatılar, yetişkinler üzerinden anlatılmış olsa siyasal bir çerçeveye sahip olduğu kolaylıkla düşünülebilecekken, çocuklar üzerinden anlatıldığında, anlatılmak istenen çatışma daha zararsız bir resim olarak karşımıza çıkar. Zira Kiarostami gibi yönetmenler muhalif bir çizgiye sahip olmak değil, esasen film üretmeye devam etmek ister.

*Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmi Kiarostami'nin 80'li yıllara damga vuran çocukluk filmlerinden biridir. Arkadaşı Nemetzade'nin okulda unuttuğu defteri, öğretmeni kızmasın diye, film (akşam) boyunca ona ulaştırmaya çalışan Ahmed'in hikâyesi, komşu köyde yaşayan iki arkadaşın vefakâr ve düşünceli özellikleri üzerinden bir alegori kurmaktadır. Üstelik köy manzaraları ve çekim tekniğiyle Kiarostami'nin olgunluk eserlerinden biri olmaktadır. Küçük Ahmed, arkadaşının defterini yanlışlıkla eve getirdiğini fark ettiğinde, ne annesinin buyurduğu ev işlerini ne de dedesinin bencilliğini umursamaz. İnatçı bir şekilde, arkadaşının evini aramaya devam eder. Bütün bunları yaparken film, salt otorite eleştirisi tuzağına düşmez. Ahmed, öğretmene, ailesine ve komşularına karşı bir kayıtsızlık içerisindedir. Onları görmezden gelir. Bu film, Köker Üçlemesi olarak anılan filmlerin de ilkidir. Bilindiği gibi Kiarostami yıllar sonra depremin ardından Ahmed'in hikâyesini çektiği Köker'e yeniden gelerek *Ve Yaşam Sürüyor* (1992)

diyecektir. Bu sefer, arayan kişi arabasıyla yollara düşen Kiarostami'dir aranan kişi ise depremin olduğu Köker'de yaşayan küçük Ahmed'dir.

Kanun bünyesinde çekilen filmler ilerleyen yıllarda izleyiciyle buluştukça, İran sinemasında sade, gerçekçi öykülere yönelme başlamıştır. Bu aynı zamanda çocuk karakterli filmlerin 1980 sonrasındaki uluslararası başarılarına da ön ayak olmuştur. Bu filmlerden biri de Mecid Mecidi'nin çektiği *Cennetin Çocukları* (1997) ve *Cennetin Rengi* (1999) filmleridir. Adlarından da anlaşıldığı gibi bu filmler, Kiarostami'nin Kanun bünyesinde çektiği filmlere benzer ölçüde çocukluğu metaforikleştirir. Çocukluğu yücelterek masumiyetin ve erdemlerin merkezine yerleştirir. Çocuğun dışındaki dünya, aile, okul, doğa vb. etmenler özellikle Kiarostami filmlerinde büyük ölçüde metonimiktir. Çok farklı anlamlara gelebilir. Ancak çocuk bedeninin kendisi, metaforik bir anlatıyla zenginleştirilir. İran sinemasında çocuk bedenine yönelim, devrim sonrası konjonktürde sansürlere takılmadan yetişkin dünyasıyla ilgili normları eleştirebilen bir hikâye arayışından kaynaklanmaktadır. Çocukluğun yüceltilmesi, bu nedenle İran sinemasında hayatın getirdiği sorunlara karşı değer üreten çözüm yollarının alegorik yüceltilişidir. Belki de bu nedendir ki Mecid Mecidi, bu işlevsel metaforik anlatıyı *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* (2015) filmiyle İslam Peygamberi'nin çocukluk dönemine de uyarlamıştır. Böylece, bu metaforik anlatı biçiminin İran'daki egemen İslami anlayışa uygun olduğunu söylemek gerekmektedir.

Hamid Rıza Sadr, "Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken" (2007) adlı incelemesinde, İran sinemasındaki çocuk imgesinin özellikle aile yapıları ve melodram kaidelerince üretildiğine vurgu yapar (286). Sadr'a göre "İran filmlerinin ayırt edici unsurlarından birisi de sembolik açıdan somut, görünürde soyut fikirleri gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aksettirmede masum ve çalışkan çocukları kullanmasıdır" (290).

İran sinemasının Batı'ya karşı "farklı bir İran tablosu aksettirme" amacına yardımcı olduğunu belirten Sadr, bu durumun özellikle sinemada, çocuklar vasıtasıyla resmedildiğini söyler. Bu nedenle İran filmlerini izlediğinde "Gerçek millî karakterimiz gerçekten bu mudur?" sorusunu kendi kendine sorduğunu ifade eder. Örneğin sebatkârlık ve vefakârlık gerçekten İranlılara has bir karakter özelliği midir? Ona göre bir avuç yönetmen "kapalı kutu" İran'a Batı tarafından bakışı değiştirmeyi başarmıştır (285).

Devrim sonrası İran sinemasında çocukların ön plana çıkma sebebi Sadr'a göre de İran sinemasındaki kısıtlamalardır. Devrim öncesi sanatçıların meslekten uzaklaşmaları, cinselliğin, aşkın, kadının veya dansın yasaklanması yahut tüm



bunların pek hoş karşılanmaması, İran sinemasındaki “gerçekçilik” temsilinin çocuklarla hayat bulmalarını sağlamıştır. Örneğin, kız çocuk, ne peçe ne de başörtüsü olmaksızın her ortamda, yetişkin bir kadına oranla, istediği gibi hareket edebilmektedir. Yetişkin üzerindeki sınırların yokluğu, çocuğu sahnede elverişli kılarken, çocukların başına gelen olayların hayatın kendisine dair olması da bu anlatıları kıymetli hâle getirmiştir. Sinemacılar böylelikle gerçekçiliğe ihanet etmeyerek mayınlara basmadan, çocuklar sayesinde sinema yolculuklarında yürüyebilmişlerdir. Bu filmler Sadr’a göre yetişkinlerin sorunlarını, çocukların kişisel hikâyelerine yansıtarak, daha yumuşak bir hükümle hikâye anlatmışlardır. Seyircilerin filme bağlanma tarzlarını depolitize eden film yıldızlarının aksine, çocuklar, film dışında da bağımsız ama benzer bir karakterleri olması hasebiyle, daha çok gerçek dünyanın toplumsal eleştirel temsili olmuşlardır (297).

Hamid Dabaşı (2013) ise İran sinemasıyla ilgili incelemesinde Abbas Kiarostami’nin “çocukların dünyasını yetişkinlerle karşılaştırma” isteğinin cazibesine kapıldığını ve bunun kimi zaman onun sinemasına zarar verdiğini iddia eder. Ancak, öte yandan da şu tespiti de yapar:

Fakat aynı zamanda ve çocuklar sayesinde yaratılan masumane fakat güçlü enerji aracılığıyla, bu gerçek nesnelere boyutları ve nitelikleri gözümüzde yabancı bir yakınlık kazanmaya başlar. Böylece bilindik olanın yabancılaştırılması, dünyayı yeniden anlamlandırmada etkili bir strateji hâlini alır (48).

Dabaşı’nin yorumu, metaforik anlatının zaafına ilişkin bir vurgudur. Çocukluğun erdemleriyle, saflığıyla yüceltilmesi ister istemez içinde bulunduğu sistemi uyumlaştırıp haklılaştıran bir anlatı biçimine dönüşür. Buna aksi bir örnek ise Suudi Arabistanlı kadın yönetmen Haifaa Al Mansour’un çektiği 2012 yapımı film olan *Vecide*’dir. *Vecide* adlı Arabistanlı küçük bir kız çocuğunun bisiklet sürme mücadelesini anlatan film, metaforik anlatı biçimindeki masum çocukluğun, sistemin açmazları karşısında duvara toslama hikâyesidir. Böylece film, metaforik anlatı zemininin dışına çıkarak İran sinemasında fazla göremediğimiz kadınlık, kız çocukluğun varlığı ve özgürlüğü gibi alanlara da girmeyi başarır.

Benzer bir örneği İran sinemasında da görebiliriz. Çocukluğun büyümlü enerjisine İran sinemasından metonimik bir örnek de Cafer Penahi’nin *Ayna*’sıdır (1997). *Ayna*’nın küçük kızı Mina, film çekimi sırasında sıkılır ve “artık yapmak istemiyorum” diyerek seti terk eder. Artık kamera uzaktan Mina’yı takip etmeye başlar. Şüphesiz bu mizansen bir kurmacadır; fakat film, o andan itibaren “Sakatmışım gibi koluma alçı takmamı istiyorlar, sürekli ağlamamı istiyorlar,” diyen Mina üzerinden sinemadaki metaforik çocukluğun bir özeleştirisini yapmaya koyulur. Erdemlerle

temsil edilmesi gereken çocukluk böylece kendi metonimik deneyimlerine doğru bir yolculuğa çıkar. Böylece “çocuk kalmışlığın” bir reçete olarak yetersizliğine de vurgu yapmayı başarır.

## 6. Sonuç

Dünya sinemasındaki çocukluk imgesinin serüvenine bakıldığında, çocukluk kategorisinin tarihsel varlığına ilişkin tartışmaların, özellikle modernleşmeyle birlikte çocukluğun icadının bu görünümü doğrudan etkilediği görülmektedir. Öte yandan yaşanan sosyal ve ekonomik dönüşümlerin, çocuk imgesi üzerinden eleştirel bir örontü yarattığı da görülmektedir. Çocukluğun, yetişkin bir özne tarafından üretilen ve hatırlanan bir dönem oluşu, yetişkin üzerinde işleyen normların tüm çıplaklığıyla görünür olmasına katkı sağladığı da görülmektedir. Avrupa sineması, çocukluğu bebekliğinden itibaren masum bir imge olarak ele almaya başlamış ama zamanla bu imge, normların işlemlerini kesintiye uğratan işlevselliğiyle “asi” çocuk imgelerine yerini bırakmıştır. Çocukluğu metaforik bir anlatım biçimiyle ele alan popüler filmler, onu masumiyetiyle yücelterek bir toplumsal reçete olarak sunarken, metonimik anlatım tarzları daha çok çocukluğu yarattığı tedirginlik ve sorunlarıyla ele almayı seçmişlerdir.

Bu dönüşüm, örneğin İran sinemasında, çocuk bedenini sansürden kaçma limanı hâline getirmektedir. Böylece, çocukluğun ahlaki ve siyasal kısıtlamalar içerisinde toplumsal yapıyı erdemler üzerinden okuyan yüceltici bir imgeye dönüşme gücünü de göstermiştir. Çocukluk imgesi, kimi zaman çocukluğu belirli bir ahlaki konumlanmanın gereği olarak sunmaktayken kimi zaman da çocuğun içinde bulunduğu sistemi sorgulayan bir eleştiriye tekabül etmektedir. Bu nedenle, çocuğun dünya sinemasındaki görünümünün “metaforik” bir anlatı tarzından “metonimik” bir anlatı tarzına dönüşme eğiliminde olduğu tespiti yapılabilir. Zira, çocukluğun yüceltilişi, çocukluğun tüm işlevselliğine rağmen inandırıcılığını yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Bu yazının konusu olmamakla birlikte Türkiye sinemasındaki çocuk imgesinin dönüşümü de mevcut toplumsal koşulların ve yetişkin bakış açısının kayganlığını teşhir etmektedir. Nitekim 70’li yıllarda Yeşilçam dönemindeki Sezercik, Ayşecik vb. film serileriyle “masumiyet” ve “bir ulusun erdemli oluşu” iddiasına yönelik “metaforik” anlatı, sosyal ve ekonomik dönüşümlerle birlikte ilk aklı gelen *Sivas* (2014), *Hayat Var* (2008), *Kış Uykusu* (2014) filmlerinde görüleceği üzere “asi” çocukluk imgelerine yerini bırakmıştır. O hâlde sinemada çocukluk imgesinin verimli analizinin, onun dönemin normlarıyla olan ilişkisini göze alarak gerçekleştirilebileceği görülmektedir.

**Ek:****Yazıda Adı Geçen Film Listesi**

- Repas de Bebe / Baby's Dinner* (1895), 1 dk., Fransa, Yön: Louis Lumiere
- L'Arroseur Arrose / Sularken Sulanan* (1895), 1 dk., Fransa, Yön: Alice Guy
- Querelle Infantine / Childish Quarrel* (1896), 1dk., Fransa, Yön: Louis Lumiere
- Washing the Baby* (1897), 1 dk. 36 sn., ABD, Yön: American Mutoscope Company
- A Pillow Fight* (1897), 1dk. 36 sn. ABD, Yön: American Mutoscope Company
- The Kid* (1921), 1 saat 8 dk., ABD, Yön: Charlie Chaplin
- Çocuklar Bize Bakıyor* (1943), 1 saat 24 dk., İtalya, Yön: Vittoria De Sica
- Bisiklet Hırsızları* (1948), 1 saat 29 dk., İtalya, Yön: Vittoria De Sica
- Jeux Interdits / Yasak Oyunlar* (1952), 1 saat 26 dk., Fransa, Yön: Rene Clement
- 400 Darbe* (1959), 1 saat 39 dk., Fransa, Yön: Francois Truffaut
- Ekmek ve Sokak* (1970), 10 dk., İran, Yön: Abbas Kiarostami
- Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987), 1 saat 30 dk., İran, Yön: Abbas Kiarostami
- Cinema Paradiso* (1988), 2 saat 35 dk., İtalya, Yön: Giuseppe Tornatore
- Sineklerin Tanrısı* (1990), 1 saat 30 dk., ABD, Yön: Harry Hook
- Life, and Nothing More... / Ve Yaşam Sürüyor* (1992), 1 saat 35 dk., İran, Yön: Abbas Kiarostami
- Children of Heaven / Cennetin Çocukları* (1997), 1 saat 29 dk., İran, Yön: Mehd Mecidi
- Ayna* (1997), 1 saat 35 dk., İran, Yön: Cafer Panahi
- The Color of Paradise / Cennetin Rengi* (1999), 1 saat 30 dk., İran, Yön: Mehd Mecidi
- Dönüş* (2003), 1 saat 45 dk., Rusya, Yön: Andrey Zvyagintsev
- Cache / Saklı* (2005), 1 saat 57 dk., Fransa, Yön: Michael Haneke
- Pinpong* (2006), 1 saat 29 dk., Almanya, Yön: Matthias Luthardt
- Taare Zameen Par / Like Stars On Earth / Her Çocuk Özeldir* (2007), 2 saat 45 dk., Hindistan, Yön: Aamir Khan, Amole Gupte
- Hayat Var* (2008), 2 saat 1 dk., Türkiye, Yön: Reha Erdem
- Kynodontas / Köpek Dişi* (2009), 1 saat 34 dk., Yunanistan, Yön: Yorgos Lanthimos
- Vecide* (2012), 1 saat 38 dk., Suudi Arabistan, Yön: Haifaa Al-Mansour
- Sivas* (2014), 1 saat 37 dk., Türkiye, Yön: Kaan Müjdeci
- Kış Uykusu* (2014), 3 saat 16 dk., Türkiye, Yön: Nuri Bilge Ceylan
- Kaakka Muttai / Karga Yumurtası* (2015), 1 saat 31 dk., Hindistan, Yön: M. Manikandan
- Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* (2015), 2 saat 58 dk., İran, Yön: Mehd Mecidi

### Kaynakça

- Alemdar, K. ve Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Aries, P. (1962). *Centuries of childhood: a social history of family life*. (Translated by Robert Baldick). New York: Vintage Books.
- Baker, U. (2015). *Beysin Ekran*. İstanbul: İletişim.
- Batur, S. (2007). *Siyasal İslam Örneğinde İran Sineması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Bettela, P. (2013.) Introduction to Special Issue on Children in Italian Cinema. *Quaderni D'Italianistica*. Volume: 34, No. 2.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. İzzet Yaşar (çev.). İstanbul: Metis.
- Dabaşı, H. (2008). *İran Sineması*. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz (çev.). İstanbul: Agora.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2014). *Filmlerle Sosyoloji*. Sona Ertekin (çev.). İstanbul: Metis.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. Işık Ergüden-Osman Akınhay (çev.). İstanbul:Ayrıntı.
- Fortna, B. (2013). *Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Okumayı Öğrenmek*. Mehmet Beşikçi (çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Heywood, C. (2003). *Baba Bana Top At: Batıda Çocukluğun Tarihi*. Esin Hoşsucu (çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kellner, R. & Michael, D. (2010). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Lebeau, V. (2008). *Childhood And Cinema*. London: Reaktion Books.
- Öztan, G. G. (2012). *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Pembecioğlu, N. (2006). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*. Ankara: Ebabil.
- Postman, N. (1995). *Çocukluğun Yokoluşu*. Kemal İnal (çev.). Ankara: İmge.
- Sadr, H. R. (2007). *Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken*. Richard Tapper (Ed.). *Yeni İran Sineması - Siyaset, Temsil ve Kimlik* içinde, Kemal Sarısözen (çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.